



## ENTREVISTA COM EMILIO GARCIA WEHBI

Marco Vasques e Rubens da Cunha  
Fundação Catarinense de Cultura / Universidade Federal de Santa Catarina





Emilio García Wehbi nasceu em Buenos Aires em 1964. Dramaturgo, ator, *performer* e diretor, trabalha com o cruzamento de diversas linguagens cênicas. Em 1989, fundou o grupo de teatro experimental e independente *El periférico de objetos*. Atua também como artista visual e professor.

Seus espetáculos, óperas, instalações e intervenções urbanas foram apresentadas em vários países da América, Europa e Ásia. Com uma poética que busca o confronto com as categorias estéticas estabelecidas, o trabalho de Wehbi busca a hibridização das linguagens, de modo a fazer um apagamento completo de gêneros, definições, paradigmas. Trata-se de uma estética que exige a participação contínua do espectador, parte ativa da obra. Transitando por conceitos como o obsceno (aquilo que está fora da cena), a crise, o acidente, a provocação, a instabilidade, o extraordinário, a memória, a morte e a violência, a obra de Emilio Garcia Wehbi é um espaço para a convergência de distintos olhares.

Nesta entrevista concedida a Marco Vasques e Rubens da Cunha, Emilio descortina alguns aspectos de seu trabalho, bem como suas relações com artistas brasileiros.

**Percibimos que su producción está en la frontera entre el teatro y las artes visuales. ¿Cómo trata estas dos vertientes en su obra? ¿Ellas tienen las mismas funciones?**

Yo diría que la frontera en que se instalan mis espectáculos (algunos) es aquella ubicada entre el teatro, las artes visuales y las artes sonoras. Estas tres disciplinas tienden a hibridizarse entre sí, de modo tal de no quedar atrapado en un único lenguaje, buscando cada vez el desplazamiento de la mirada del espectador. En algunos de mis espectáculos la palabra tiene más predominancia, en otros la música, en otros el aspecto visual, pero en todos, los elementos subalternos reescriben al mismo de modo tal que si los quitásemos, ese espectáculo no tendría sentido.

**Usted usa las expresiones “teatro” e “instalación teatral”. ¿La diferencia entre ellas no sería sutil?**

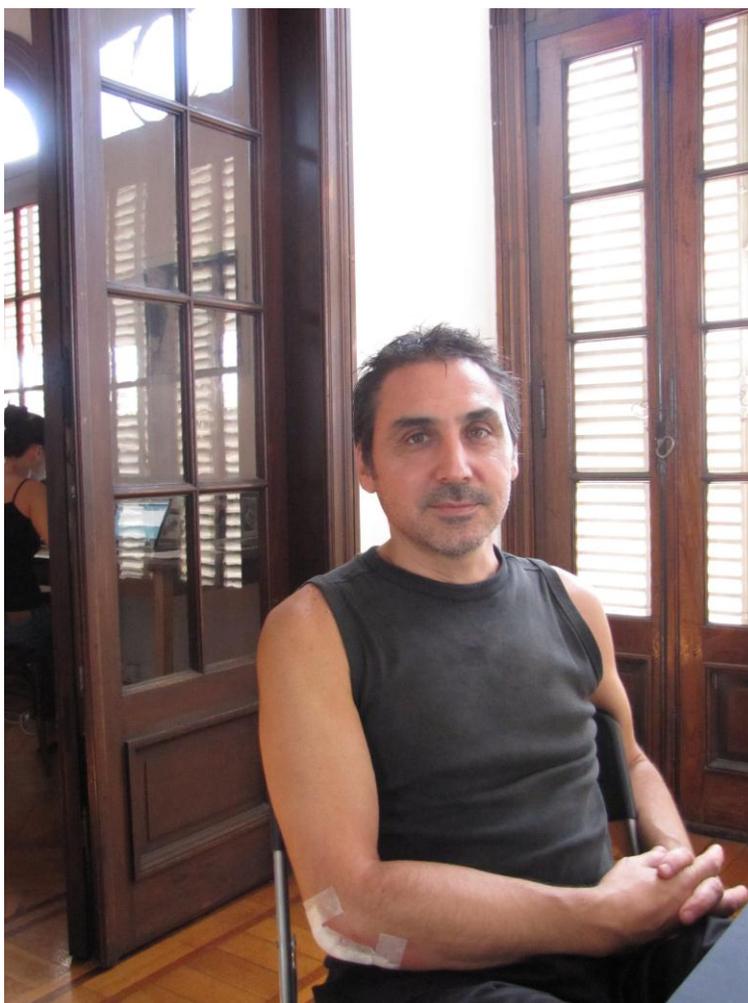


Creo que si bien la diferencia puede llegar a ser sutil, en el concepto de instalación teatral se oculta una clara decisión de elaborar un balance entre todos los lenguajes de la escena de manera complementaria, en donde ninguno (palabra, acción, imagen, sonido, etc.) tenga predominancia sobre el otro. Y al mismo tiempo, capturando de las artes visuales el término instalación, se desterritorializa su marco teatral y se corre la mirada del espectador.

**Existe una recurrencia de algunos objetos en sus obras: cuchillo, hacha y, también, la presencia de la sangre en sus trabajos. ¿Cómo ve la estetización de la violencia? ¿Qué piensa sobre la banalización de la violencia por los vehículos de la cultura de masa?**

La utilización de la violencia en mis espectáculos no tiene por motivo realizar una estética de la violencia, sino por el contrario, desarrollar un pensamiento crítico sobre ella. En mis espectáculos la violencia está poetizada, nunca es literal, y no busca disfrazarse de realidad (del modo en que se relaciona la cultura de masa con ella) sino a través de una ficción (que puede ser hasta hiperrealista, pero claramente ficción al fin) de modo que prime por sobre el acto violento de la escena la reflexión acerca de ella. La estrategia de mostrar la violencia en arte (no me interesa demasiado pensar lo que pasa con ella en la cultura de masa, ya que no es mi territorio) puede tener dos estrategias: una, el efectismo, y otra, la efectividad. Yo busco la segunda, en donde el efecto sea provocador de pensamiento crítico, de disenso, y no sólo forma efectista.

**Su obra *Proyecto Filoctetes* es una intervención urbana, realizada en muchas ciudades. ¿Puede decirnos algo sobre este trabajo que estuvo en Viena, Buenos Aires, Berlín, Kioto y Cracovia?**



El *Proyecto Filoctetes* se ubica en el borde de la experiencia artística, por su aparente ausencia de “acontecimiento poético”, al menos desde el punto de vista de los ciudadanos que no pueden distinguir entre muñeco y persona. Sin embargo, llegado el momento en que los transeúntes reconocen los cuerpos ficticios, desaparece la instancia simuladora y emerge la naturaleza objetual del muñeco. Al ser reconocidos como construcciones ficcionales se instaura el

“acontecimiento poético” que regresa a los transeúntes a la condición de espectadores. Podríamos pensar el *Proyecto Filoctetes* en relación con algunas estrategias del llamado “teatro invisible”, partiendo de la situación instaurada cuando los transeúntes toman por personas a los muñecos y de inmediato ellos son convertidos en inconscientes espectadores de una situación artística. Pero el “teatro invisible” busca crear una situación “concreta y verdadera” que una vez provocada ya no necesita más la estructura teatral, o sea que cuando el público se apropia de la situación, el teatro se disuelve, haciéndose invisible. En cambio, aquí el objetivo no es precisamente la creación de una discusión inmediata sobre lo real –los participantes no operan como actores invisibles que invitan a los transeúntes a teatralizar una realidad sino que estos participantes operan como discretos observadores/documentadores de un estado de cosas y tienen que asumir las reacciones de la gente al descubrir que los cuerpos en cuestión son muñecos. En estos casos la teatralidad invisible se explicita y los



interventores ocupan sus roles no de actores, sino de asistentes/testigos/documentadores de una acción artística en el espacio fronterizo que involucra al arte y a la realidad social. En *Filoctetes* no se evita el reconocimiento del procedimiento teatral o ficcional, no se mantiene en estricta invisibilidad la línea divisoria entre acontecimiento poético y realidad cotidiana: cuando se descubre que son muñecos y no personas reales, inmediatamente se revela la instancia poética que sí hace de esta intervención un acontecimiento artístico ambiguo y limítrofe. En todo caso, los posibles actores son los propios transeúntes que se comportan como participantes antes de reconocer al muñeco; pero una vez reconocido el hecho como una intervención artística pasan a la condición de espectadores conscientes, situación que detona polémicas diversas e incomodidades en muchos de los ciudadanos participantes.

### **¿Qué experiencia busca con ese trabajo?**

La experiencia de *Filoctetes* busca observar las relaciones entre dos extremos del cuerpo social a partir de la intervención desde el arte. Si bien se parte de una simulación del objeto artístico con apariencia de cuerpo social 'real', el interés está en la observación de los vínculos que los transeúntes establecen con el muñeco, incidiendo en la esfera de su comportamiento ciudadano. El ámbito de estas ambiguas relaciones entre transeúntes y muñecos, entre realidad cotidiana y realidad ficcional, entre el drama de la vida y la elaboración artística, es el ámbito de lo limítrofe. *Filoctetes* se construye justamente sobre este ámbito, como una especie de "pasaje intersticial", un "tejido conectivo" entre los espacios de lo real y los espacios artísticos, amplificado al suceder en lugares públicos y abiertos de la ciudad. Otra diferencia respecto a la práctica del "teatro invisible" es el hecho de que el equipo de *Filoctetes* notifica previamente la acción a las autoridades pertinentes, de manera que la policía, ambulancias y demás instancias del orden civil estén avisadas sobre lo que va a ocurrir y no sean tomadas por sorpresa. El ámbito de incidencia no es entonces el gran aparato social citadino, sino el *espacio relacional* de sus habitantes; busca operar de un modo más personal sobre la mirada de los ciudadanos.



**¿Podría hablar más sobre estos muñecos? ¿Cuál es la relación de los muñecos con la muerte?**

El uso de muñecos en *Filoctetes* lo diferencia profundamente además del “teatro invisible”. Las 25 figuras de látex vestidas no son más que una réplica del ser humano y como los maniqués de Tadeusz Kantor, llevan dentro de sí la propia muerte. Más allá de cualquier significación o interpretación, esos muñecos son objetos que presentan desde sus cuerpos, realmente inertes, una “objetualización” de la muerte. Máxime cuando la exhiben en un lugar de cruce cotidiano, invadiendo la privacidad del transeúnte: en la incomodidad que provocan, en su inadecuación, se vuelven *cuerpos obscenos* delatando la cómoda indiferencia cotidiana. Estos maniqués, dobles de los cuerpos reales, emergen como figuraciones simbólicas del drama social. En este “teatro



de lo real” la irrupción se produce desde lo artístico sobre el cuerpo social. El resultado es una provocación social desde el arte: la indiferencia cotidiana ante los cuerpos reales en las calles viene a ser detonada por sus réplicas inertes: *el muñeco molesta cuanto más se parece a nosotros*. Esta estrategia poética, esta ficción, detona la aparición de una realidad que todos los días parece borrarse: *el muñeco en la calle actúa como un revulsivo ético que pone en evidencia lo que sucede a diario*. En las imágenes suscitadas durante la realización de la acción, se devela la encubierta violencia ciudadana que habita en el complejo cuerpo de las polis; detonando también aquí el carácter político de un arte que no busca instalarse en lo temático, sino en las estructuras que devela, en los mecanismos y prácticas que expone. Estéticamente híbrido en su apropiación de las estrategias intervencionistas y performativas, de las prácticas perturbadoras del “accionismo”, del teatro de objetos, del *happening*, apostando a la acción efímera y mutable –pero trascendente en su impacto social- y potenciando la reflexión crítica más allá del marco estético, el *Proyecto Filoctetes* es un acontecimiento que revela las complejas metáforas con las que opera el arte político actual.

**Parece que la opción por el uso de la ciudad como espacio escénico trae en su práctica una provocación a la condición del espectador y una reflexión acerca de los conceptos de representación, de presencia y del lugar del arte teatral en la escena contemporánea.**

Es verdad. La problemática se desplaza al que observa, en términos de corrimiento de la percepción, por un lado, pero también un corrimiento de su *status* de ciudadano (en cuanto a su condición ética y política, entendiendo política como miembro de la *Polis*, y no como identificación ideológica o partidaria). De esa manera, el observador debe reconstruir su mirada (la percepción desplazada por tratarse de un muñeco, en el caso del *Proyecto Filoctetes*, por ejemplo), debe reconstruir también su representación de lo artístico (porque es tomado por sorpresa en el espacio público con una práctica artística que desconoce), y debe por último reconstruir, si lo desea, su representación ética como ciudadano en tanto y en cuanto puede decidir ser responsable por la situación coyuntural en que encuentra el cuerpo del muñeco, mientras crea que se



trata de una persona. Todos estos elementos dialogan con la problemática de la representación y la presencia en el arte contemporáneo.

**Interrogado sobre la ciudad como espacio escénico, usted afirma: "Es verdad. La problemática se desplaza al que observa, en términos de corrimiento de la percepción, por un lado, pero también un corrimiento de su *status* de ciudadano". Con relación a eso, ¿no hay una idealización del público para el espectáculo? De manera general, ¿las personas son capaces de esa reconstrucción sin que haya alguna preparación?, ¿la simple interferencia artística en el cotidiano sería capaz de esa reconstrucción del espectador?**

A mí me interesa que el ciudadano, el transeúnte de la calle cuando está frente a un hecho artístico advierta que se trata de un hecho artístico. No que sea sorprendido o engañado. Y que esa reflexión sobre el espacio del arte fuera del espacio convencional del arte y de su forma de mirar el arte en ese lugar que, si se quiere, es una imposición, es autoritario, genere una dialéctica nueva que no se puede dar cuando el espectador va al espacio privado, al espacio cerrado para ver arte. Se puede, es una hipótesis, llegar a establecer una relación nueva de público y obra que no es similar a la que se da entre público y obra como ocurre convencionalmente en el espacio cerrado. Lo que no quiere decir que siempre se dé. Ahí está lo pertinente, lo pensado, lo reflexionado que es la obra que uno plantea para hacer en el espacio público. Es muy difícil hacer arte en el espacio público. Básicamente por lo que estás planteando vos. Es un forzamiento a ver algo que ese transeúnte, quizá, no estaba dispuesto a ver, y que decide ver o no ver, rechazar o aceptar. Y esto es una ruptura de contrato. No hay un contrato establecido. Entonces es como delicado, es una situación compleja. Pero si lo que se puede dar a ese vínculo una nueva mirada, que no es una mirada convencional de público y de obra.





**escénico. Usted estuvo en Florianópolis para dar un taller para el *Erro Grupo*, que también tiene la mirada de la ciudad como espacio escénico. Pero no siempre el espectador es informado de que está delante de una obra. Esa relación nos interesa: tenemos en Brasil la teoría del teatro invisible de Augusto Boal. ¿Cómo usted percibe esa teoría del teatro invisible?**

A mí no me interesa el Teatro Invisible. Iba a decir... me interesa el procedimiento del teatro invisible para colocar al espectador en determinada situación social, pero no me interesa que se permanezca invisible. Me interesa que una vez que el espectador fue conducido hasta cierto lugar se deleve la poética, se deleve la ficción. En este lugar donde se deleva la ficción que el espectador se enfrente al desengaño. En esta relación hay algo que me interesa. ¿Cómo se asume el espectador en el arte del espacio público, cómo se asume el espectador siendo engañado, o siendo falsificado, o siendo parte de eso? ¿Qué respuestas étnicas, ciudadanas, personales y estéticas puede dar a estas situaciones? Ahora si el teatro sigue invisible solo para producir un hecho social no me interesa.

**¿Puede hablar sobre su experiencia y aproximación con el *Erro Grupo*? ¿Qué relación hay entre sus trabajos?**

No conocía el trabajo del *Erro Grupo*. A partir de su invitación para dar un taller en lo que ellos llaman “mantenimiento de Erro” (una especie de actualización y capacitación del grupo para acrecentar sus herramientas y metodologías artísticas) es que conocí un poco el trabajo y la práctica de arte urbano que desarrollan. De esta forma, hay parte de mi trabajo que se puede relacionar con el del *Erro*. Es aquel que pertenece a las llamadas prácticas de intervención urbana. El *Proyecto Filoctetes* que he desarrollado se plantea la problemática del cuerpo desclasado en el espacio público (se ha presentado en Argentina, Austria, Alemania y Polonia), por un lado; y además he desarrollado otras experiencias urbanas en Lima, Perú y en Cuernavaca y México D.F., entre 2004 y 2007. Estos trabajos tienen algunos puntos en común con el *Erro Grupo*.



**En un reportaje del Periódico *La Nación*, sobre sus últimos trabajos, usted afirma que trabaja con una estética de teatro contaminado. ¿Usted podría profundizar esta cuestión? ¿Cuáles son sus principios? ¿Qué es esta contaminación?**

Sí, es un poco extraño tener que explicarlo, porque para mí el teatro es eso. El teatro es contaminación, el teatro es como un diálogo, es una disciplina híbrida, no pura, compuesta por otras disciplinas artísticas, obviamente las artes visuales, la música, la danza etc. Es lo que, en combinación con otros elementos, da por resultado lo que llamamos teatro. En este sentido, decir teatro y decir contaminación o hibridación para mí es una tautología, es decir lo mismo. Entonces, en este sentido, yo trabajo sin armar barreras entre qué es artes visuales, entre qué es teatro, entre qué es música, entre qué es alguna otra disciplina. Yo dialogo todo el tiempo, desde la escena. A mí me gusta hablar más de artes performativas, como para ampliar un poco el campo de la comprensión o de la enunciación de lo que es lo teatral, de modo tal de que esta estética contaminada sea la que hable qué no es teatro, artes visuales, música, sino qué es artes performativas. Así que como un híbrido constituido por la misma contaminación.

**¿Tiene algo que ver con la teoría del posdramático de Lehmann?**

Yo creo que es muy anterior. Tiene que ver más con la concepción, si se quiere, wagneriana de obra de arte. Artoniana también. Lo que pasa es que a partir del 2000, más o menos, cuando Lehmann instaura esta categoría de teatro posdramático, lo que hace Lehmann es ver aquellas expresiones del teatro posmoderno, en cuanto procedimientos, que no se ajustan a la clásica relación aristotélica del drama. Y a partir de eso, establece esa categoría posdramática, que es una categoría extraña. Es decir, es una enunciación que junta a muchísimas otras formas teatrales que tienen afinidad sólo por decir que son posdramáticas, pero que son completamente distintas. Lo único que tienen en común es que no se amoldan al sistema aristotélico de representación mimética y dramática. Esto es lo único que tienen en común. Pero todos los elementos de lo que Lehmann analiza como lo posdramático, en diferentes horas, son completamente visibles, diferentes. Entonces, es una categoría un poco extraña la del



posdramático. Pero es verdad, mi teatro se podría entender dentro de la categoría de Lehmann.

**Dentro de lo que se puede leer acerca de sus trabajos escritos y por lo que vimos en los espectáculos *Hécuba* y *Goya*, nos parece que tanto su postura ética como estética tendría algo que ver con las ideas de Tadeusz Kantor. Tiene algo que ver con la desjerarquización de las estructuras del teatro para lograr un objeto estético que se contamine por todas las artes y dialogue con el mundo como un todo. ¿Puede hablar un poco sobre su experiencia con Tadeusz Kantor?**

Si yo tuviese que pensar cuales son las referencias mías en relación al teatro, diría que la primera que tuve es la de Kantor. Básicamente porque en la primera época cuando trabajábamos con El Periférico de Objetos. Bueno, sabes que Kantor es un artista visual y utilizaba los muñecos, los *bonecos*, los dobles... esa categoría para Kantor era muy importante. Por otro lado, yo vi a Kantor cuando vino a Buenos Aires con “Que revienten los artistas” y “Wielopole, Wielopole”, dos espectáculos que trajo a Buenos Aires. Yo era muy joven en ese momento y me marcaron mucho. Me resultó muy atractivo, muy seductor, muy transgresor. Probablemente si hoy viese algún espectáculo de Kantor no me interesaría tanto, pero yo debo reconocer que, en su momento, ha sido como un marca y una influencia importante en lo que después viene a ser mi reflexión sobre el teatro. Sí que hay elementos afines, hay elementos... hay inclusive reflexión acerca del teatro, si se quiere, también afín, ¿no? Como un teatro con procedimientos desjerarquizado.

**¿La teoría de teatro cero, del teatro de la muerte?**

Exactamente. Claro, los manifiestos esos que escribe Kantor en relación al teatro de la muerte, las clases muertas. Pero bueno, Kantor era un polaco que producía en los años ochenta. Entonces, hay que transponer 30 años después reflexionando desde otro lugar. Si se quiere, hay algunos elementos que podemos decir que son influencia.



**Afirma que la cultura de masa no es su territorio. ¿Su trabajo ignora la cultura de masa y está en contra ella? ¿De qué manera su trabajo artístico está relacionado con el predominio y el dominio, tal vez, de la cultura de masa?**

Mi trabajo no transita por la estética de lo que puede ser la cultura de masa, pero sí se apropia de muchos elementos y muchas referencias de la cultura de masas para quizás hacer una crítica de la cultura de masa. Entonces, no es que el planteo de mi trabajo sea exclusivamente... ¿cómo llamarlo? ¿Cómo se llama lo que no es cultura de masa?... ¿cultura qué?

**¿“Cultura experimental”?**

Experimental o refinada, no sé. Sino que por el contrario, mi trabajo estético dialoga con la cultura de masas a través de referencias, a través de oposiciones, a través de intervenciones a partir de la misma cultura de masa, como un procedimiento estético. Solo no tiene una voluntad de reflexionar sobre eso, sino problematizar lo que es justamente la estética de esta cultura a través de una estética un poco más experimental para poner sí en discusión cuál es su lógica. Que es algo que a mí me llama mucho la atención. Es decir, cómo se construye la cultura en general. La cultura básicamente se constituye por lo que sería la lógica de las masas, la cultura de las masas. Lo que va quedando, lo que se va incluyendo dentro de la historia del hombre y del mundo, por lo general, es lo que ha sido deglutido, aceptado e incorporado por la cultura de masas. En forma, si se quiere, académica, sofisticada o en forma de un cartón postal donde tengo una reproducción de Picasso. Esa circulación de una obra que se supone que no es de masa, pero después convertida en aparato, parte del aparato del sistema de masas, es parte de la cultura. La cultura para instaurarse o para instalarse como tal necesita deglutir y masificar aquello que sea parte de su propia historia y acervo.

**Usted fue uno de los directores de “El Periférico de Objetos”. ¿Puede decirnos algo sobre su labor con Daniel Veronese y Ana Alvarado?**





El grupo fue creado en 1989 por nosotros tres, como desprendimiento radical del Grupo de Titiriteros del teatro San Martín - el elenco de títeres del teatro oficial de Buenos Aires - en la idea de atentar contra los preceptos con los que el universo de los títeres se manejaba por ese entonces: lo popular, lo infantil, lo artesanal y el cliché poético. En contra de esos conceptos se creó el Periférico, enfocando su creación en el mundo adulto, utilizando toda la potencia signíca e inconsciente del mundo de los objetos, en espacios profesionales y con una mirada perturbadora de las prácticas teatrales. A lo largo de 20 años, el grupo creó 11 espectáculos: *Ubú Rey* (1990), *Variaciones sobre B...* (1991), *El Hombre de Arena* (1992), *Cámara Gessel* (1994), *Máquina Hamlet* (1995), *Circoneuro* (1996), *Zooedipous* (1998), *Monteverdi Método Bélico* (2000), *El Suicidio* (2002), *La última Noche de la Humanidad* (2002) y *Manifiesto de Niños* (2005). En la historia del grupo, los tres hemos trabajado de forma pareja e igualitaria, asumiendo el tríptico de la dirección en casi todos los espectáculos, siendo responsables de su espíritu creativo. En los últimos años los creadores del grupo hemos estado abocados a proyectos personales muy intensos.

**Podría hablar un poco sobre -ya que mencionó el trabajo con El Periférico de Objetos- su trabajo con Ana Alvarado y Daniel Veronese. El Periférico de Objetos es un grupo que alcanzó el mundo. Pero hoy Alvarado, usted y Veronese trillan caminos distintos, muy distintos. ¿Cómo se da esta unión y esta desunión? ¿Cómo se da la decisión de cada uno buscar su trabajo, su estética, perseguir sus conceptos e intereses en torno a lo que es el teatro, la obra de teatro?**

Bueno, nosotros cuando nos juntamos para hacer El Periférico de Objetos éramos todos muy jóvenes. No teníamos digamos un camino recorrido como artistas, sino que empezamos a hacerlo con El Periférico de Objetos. En este triunvirato, en este trío, se constituyó una estética, a través de la experimentación con el teatro de muñecos, una estética que no le pertenecía a uno solo. No le pertenecía a Alvarado, no le pertenecía a Veronese, no le pertenecía a Emílio, sino que era una mixtura de tres puntos de vista que confluyen en lo que después se iba a llamar El Periférico de Objetos. Entonces, esta estética se fue desarrollando durante diez años con mucha fluidez y después durante cinco años más ya no con fluidez, no sin fluidez, pero sí con miradas de intereses un



poco más particulares. Entonces, los primeros diez años desde los 90 hasta el 2000 fueron muy fluidos en El Periférico de Objetos y después del 2000 hasta 2005 no produjimos con mucha intensidad, sino que hicimos los últimos espectáculos en donde sí ya habían como miradas que no eran tan afines. Y eso hizo que por un lado hubiese un proceso de maduración grupal pero, al mismo tiempo, un proceso de maduración personal de cada uno de los integrantes que hizo que en un punto hubiese cierta incompatibilidad para seguir trabajando. Siempre nos llevamos muy bien en términos personales y el trabajo siempre fue muy fluido, pero en un punto cada uno empezaba a tener diferentes intereses, aspiraciones, apreciaciones y diferentes estéticas. Eso hizo que abriésemos, corriésemos cada uno para su lugar de interés. Pero yo creo que lo que nos permitió trabajar tan fluidamente durante quince años fue esto, que en principio empezamos muy jóvenes y construimos una estética entre los tres. Después que también el trabajo con el teatro de muñecos es como un trabajo donde el *show* es menos narcisista. El *show* es el objeto. Entonces, no hay tanto narcisismo en el cuerpo del intérprete. Eso hace que haya menos disputa. Y al mismo tiempo nos fue bien, digamos. Hicimos un proceso que nos permitió tener reconocimiento nacional, norteamericano, internacional. Y eso nos permitió seguir trabajando fluidamente. Hasta un punto donde tuvimos que hacer caso en lo que eran los intereses de cada uno, particulares.

**¿Podría hablar un poco sobre el Teatro de Animación y sobre el arte de manipular objetos en escena y darles vida? Hoy hay en Brasil una discusión acerca de la construcción de la dramaturgia para el objeto. ¿En qué medida el objeto influye en el manipulador?, y ¿en qué medida el manipulador cambia en esta construcción dramática? ¿Puede hablar un poco sobre esta concepción?**

Sí, yo estoy bastante alejado del teatro de objetos. Digamos, dejé de trabajar con ello. Desde que dejamos de producir con El Periférico de Objetos no volví a hacer teatro de objetos, si bien mi vínculo con los objetos en teatro es evidente. Yo trabajo todo el tiempo con los objetos desde diferentes lugares. No en el concepto de animación concretamente y de manipulación. Pero todo lo que fue el trabajo de manipulación con El Periférico de Objetos fue un trabajo de experimentación más que con el objeto en sí mismo, la experimentación era en qué tipo de relación, diferentes formas de relación, se



podría establecer entre el manipulador y el objeto, siendo el objeto personaje, sujeto ficcional, pero el manipulador también siendo personaje y sujeto manipulador. Entonces, esa relación de fuerza obvia en que un cuerpo que es más grande manipula un cuerpo que es más pequeño, también hay un cuestión si se quiere filosófica, poética y al mismo tiempo práctica. Estas relaciones filosóficas, poéticas y prácticas de tensión, de oposición o acercamiento entre objeto y sujeto fueron un poco la problemática de la poética de *El Periférico de Objetos*. Entonces, no estaba puesto sólo el objeto ni sólo el manipulador, sino pensar todas las posibilidades de vínculo que había entre el manipulador y su objeto manipulado. Este fue el secreto del trabajo de *El Periférico de Objetos*: la relación entre uno y otro. Y cómo esa relación no abarca sólo la técnica sino también la filosofía.

**Ana Alvarado está intentando implementar un curso de Teatro de Objetos en la Universidad de Buenos Aires. ¿Cuál es la relevancia de un curso de ese tipo desde su perspectiva?**

No lo sé. Me parece que sería importante que se esquematizara un poco y que adquiriese una categoría un poco más artística. Me parece que todavía el Teatro de Objetos tiene una vocación un poco amateur, un poco artesanal. Entonces, quizás que se institucionalice o que se le dé un marco más académico, quizás puede permitir esto, que pierda un poco ese carácter amateur, que pierda un poco ese carácter artesanal, y que adquiera algunas herramientas más profesionales.

**En *Goya* usted sube al palco y hace la dirección. ¿Cómo ve el riesgo de auto dirigirse?**

Como un riesgo muy importante. Yo cuando doy clases digo que eso no hay que hacerlo nunca, nunca, nunca. Pero cuando yo tuve los textos de Rodrigo, y cuando supe que el primero que iba a hacer era *Goya*, yo sabía que este texto era para mí. Era un texto que necesitaba pasar por mi cuerpo, por ciertas afinidades, por ciertas ideas que tenía del montaje. Y en este sentido fue que yo decidí transitarlo por el cuerpo, asumiendo también que tampoco tiene una estructura demasiado teatral que tenga que ser



demasiado supervisada desde afuera, sino que yo, más o menos, puedo ir teniendo registro de lo que está sucediendo en la escena. Entonces en este sentido fue que asumí ese riesgo. Es conocido que es un equívoco, que un actor no debe dirigirse, porque no se puede dirigir. Pero yo sentía que estaba bastante en control del material y que era consciente de lo que iba a hacer con mi propio cuerpo en el escenario.

**Goya habla mucho sobre el vaciamiento del hombre, de la ciudad, vaciamiento existencial. Y es muy bien tratado plásticamente. ¿Cómo piensa la plasticidad de sus espectáculos?**

Bueno, en relación a los materiales, yo no trabajo por la inmediatez. Vale decir, si se está describiendo determinada situación en la obra yo no la voy a ilustrar visualmente, sino lo que hago es trabajar asociativamente una forma más o menos accidental, trabajando con muchos materiales paralelos. Yo, ese texto lo contamina con otros materiales que leo, materiales filosóficos. En este caso fue la lectura de los filósofos cénicos, Michel Onfray, Peter Sloterdijk y otros filósofos.

**¿Diógenes?**

Sí, claro. Y a partir de esas lecturas, empiezo a crear poéticas y universos afines. El caso de la cantidad de animales que hay en la escena tiene que ver un poco con lo que plantea Michel Onfray, en su texto de los filósofos perros. Entonces, a partir de esa cuestión de la animalidad es que yo construyo este universo donde lo animal tiene mucha presencia. Esto no está en el texto original de Rodrigo García, sino que ese tránsito lo voy haciendo yo solo al asociar familiarmente otros materiales. En este caso era filosófico, pero pueden ser de la literatura, de la poesía, de las artes visuales o de la música. Y en este sentido, la plástica de la escena es una plástica asociativa con el material, pero no directamente pedagógica ni ilustrativa.

**Pero también hay una discusión de la presencia de los animales referenciando a la platea, poniéndola en la condición de animal. Hay toda una metáfora. Es todo muy perturbador para el espectador.**



Sí, correcto.

**Rodrigo García no es muy conocido en el escenario teatral Suramericano. ¿Aún es necesario que sea conocido por la “metrópoli” europea para obtener alguna visibilidad?**

Lamentablemente sí. Para el teatro de Rodrigo García, siendo argentino, sólo si se hace visible en Europa. Y a partir de la visibilidad europea, quizás, se puede empezar a ver acá, lamentablemente. Pero bueno, esa es la historia del arte, de la economía y de la vida



política de los países del tercer mundo. Solo se ven institucionalizados o avalados o ratificados desde los países centrales. Los países periféricos toman los rebotes de esto, en un punto. Entonces es un problema pero es una característica. Aun así yo prefiero que sea conocido a que no se ha conocido. Yo prefiero, de todos modos, producir a un autor que es muy argentino en sus escrituras y acá es desconocido. Entonces me parece que es importante recuperarlo.

**Argentina es uno de los países que más publica dramaturgia. En Brasil, por ejemplo, las publicaciones de textos teatrales son raras. Mauricio Kartun ya habla bastante sobre la gran cantidad de dramaturgos jóvenes y con trabajo contundente. ¿Podría usted hablar sobre esa nueva dramaturgia? ¿Cuáles autores de su generación son realmente importantes?**

Yo no leo mucho el teatro argentino, de verdad, porque a mí no me interesa demasiado el teatro argentino. En general, no trabajo específicamente con autores dramáticos, no necesariamente. A veces escribo mis obras, a veces tomo algún autor argentino, algún autor argentino puedo tomar, pero también otros autores –Friedrich Hölderlin– y los reescribo, por supuesto. Considero que mi concepto de dramaturgia no es literario, sino es escénico. Soy un autor escénico. Entonces, si lo voy a hacer *Hamlet*, va a ser Hamlet de García Wehbi, no el de Shakespeare. Si es el texto de Shakespeare pero escrito en el espacio se transforma en Hamlet de García Wehbi. En este sentido, no soy tan curioso con los textos dramáticos. Hay un autor que a mí me gusta mucho, que es de mi generación, que llama Luis Cano, y que para mí es uno de esos autores (que no es tan joven, es un autor de 45 años) muy valiosos dentro de la producción de literatura dramática. Después, de los más jóvenes no tengo demasiada información. Entonces no podría responder. En este sentido, gente que se dedica básicamente a la dramaturgia tiene más información que yo. No podría decir qué autor joven es valioso porque no los he leído. O si he leído, he leído alguna que otra obra y no puedo pensar en la totalidad.



**Usted tiene el hábito de hacer adaptaciones dramáticas. Cuando un texto, por ejemplo *Hécuba*, que acaba de adaptar, lo provoca, lo inquieta para traerlo de nuevo, ¿cómo se da esta transposición?**

Sí. Básicamente yo cuando hago este tipo de transposición trabajo a partir de los clásicos, de los conceptos de los clásicos, entendiendo que el clásico es contemporáneo, por eso es clásico. Entonces al ser contemporáneo puedo hablar desde el hoy. Pero si yo tomo un clásico y dejo la estructura literal, corro el riesgo de pretender hablar desde hoy, pero con herramientas de ayer. Es decir, la forma literaria tiene que ser reconstruida, destruida y reconstruida. Lo que es clásico es el concepto, el tema. Los temas son clásicos en los clásicos. Los formatos y las referencias se pierden en la historia, en el espacio del tiempo. Entonces en este sentido, yo creo que haciendo este tipo de material, por ejemplo, *Hécuba*, estoy haciendo una teoría clásica. Si bien yo inscribo o reescribo cosas que Eurípides no podría imaginar, por supuesto, pues vivió

muchos miles de años antes. En este sentido, sobre todo, creo. Es porque para mí los temas son clásicos y lo que trato es que el tema permanezca tal cual, o tal cual no: de una forma similar a como lo planteó el autor dramático, en su momento, el autor clásico. Por eso me gusta hablar sobre los clásicos, porque veo su contemporaneidad. Sin embargo, hay autores que son importantes de la literatura dramática del siglo XX que a mí no me interesan, del siglo XIX que no me interesan en lo más mínimo: ni Strindberg, ni Ibsen, ni Arthur Miller, me interesan. Me parecen absurdamente irrelevantes para pensarlos hoy. En su momento, sí, el siglo XX, pero hoy no. En cambio, algunos clásicos, diría que... a ver ¿hoy qué me parece relevante? Entonces, es complicado ver cuáles son. Yo creo, y creo como Artaud, que el secreto de los textos dramáticos clásicos está en los textos griegos y hasta el teatro Isabelino. Del Teatro Isabelino para adelante hay un campo medio muerto. Me gusta Brecht también, si se lo hace bien. Porque Brecht, Bertold Brecht se hace en general muy mal.



**¿Muy relacionado, solamente, con las cuestiones sociales?**

Sí, muy estalinista, muy marxista-leninista. Y en realidad, Brecht es mucho más complejo. Es mucho más interesante cuando se lo hace bien. Pero, bueno, básicamente me dedico a trabajar y reflexionar sobre los clásicos. Discutirlos, desarmarlos y volverlos a escribir.

**En Brasil es muy común que las artes reciban financiación del Estado. ¿Cómo sucede en Argentina? ¿Cómo usted ve la financiación estatal? ¿Sus trabajos cuentan con eso?**

Bueno, a ver... hasta los años 90 no había ningún tipo de financiación estatal. A partir de mediados de los 90 y hasta el 2000 se formó el Instituto Nacional del Teatro y nació en Buenos Aires un instituto que llama ProTeatro, que teóricamente son fondos públicos



que fomentan al teatro independiente. Entonces, uno puede solicitar apoyo y recibe apoyo tanto nacional como de la ciudad. Los apoyos son muy magros, muy poco dinero. Por eso, por lo general, el teatro que uno ve es un teatro pobre que no tiene demasiado despliegue, ni de luz, de escenografía, vestuario, y los actores no cobran su salario, mucho menos. Algunos de mis espectáculos reciben apoyo y otros no. Algunos espectáculos han recibido apoyo del exterior, básicamente de



festivales. Entonces, yo no trabajo, si se quiere, con una cuestión de producción independiente o autónoma donde tengo que conseguir el dinero sino que lo que consigo es apoyo o financiamiento para hacer. Que es distinto en Brasil. En Brasil, las leyes del mecenazgo permiten que las empresas pongan dinero en las artes. Aquí eso recién está empezando a existir y muy mal. Entonces, hay muy poco dinero. De todos modos uno se va adaptando. Yo creo que el problema con los institutos de teatro aquí en Argentina es que son muy demagógicos. Entonces les dan a todos un poquito de dinero. Creo que en realidad debían ser más exigentes en términos de tener un curador más importante y exigirles más a las producciones, darles más plata a menos producciones y que fueran de mejor calidad. Yo creo que hay muchas obras en Buenos Aires y que debería haber menos obras y que tuviesen más sostén financiero.

**Usted afirma que un artista es igual que un albañil y que como los albañiles el artista tiene que construir obras que no se derrumben. Las personas que hacen cultura generalmente se creen especiales, diferentes, iluminadas. Y casi siempre quieren ser absorbidas por el sistema.**

En relación a la primera parte, en relación al artista, yo creo que el trabajo del artista es un trabajo de artesanía donde el cuerpo del artista es importante en toda esa construcción y el trabajo, así la práctica, la repetición, la observación, o sea, es un trabajo como el de cualquier persona. Un zapatero aprende a hacer los zapatos practicando, probando, el artista también. En un concepto cristiano, católico de la iluminación, de pronto, los ángeles me hacen genio. Y no han existido en la historia del arte. Ha habido muy pocos genios en la historia del mundo. Entonces por lo general, nosotros no somos genios sino que somos gente que trabaja con materiales artísticos.

**¿Cuál es el gran desafío de un actor en el escenario?**

Parece una tontería o parece un lugar común pero es mostrarse vivo. Y el mostrarse vivo no necesariamente se da todo el tiempo. Si uno ve un actor, y cuando ve un actor y sabe que ese actor ensayó mucho está viendo el pasado, no está viendo el tiempo presente. En cambio, de pronto ve un actor cuando esta descarnado, cuando está expuesto, cuando



está viviendo. Cuando está dándole batalla a la muerte es cuando uno ve de verdad vivo a un actor. Y no es muy común ver vivo a un actor. Uno ve, más que nada, la reproducción de algo vivo. Pero algo vivo, y eso es lo que le interesa a un intérprete ¿no?, que sea de los simili, de la verosimilitud, la idea de que la persona se está muriendo en escena, en términos poéticos. En este sentido, eso es lo que más me conmueve en un cuerpo.

### **¿Existe un tipo de actor que busca?**

No por rol, ni características pero sí por eso que acabo de contestar. Si alguien está dispuesto a estimularse a estar vivo en la escena. Ahora, hay veces que yo trabajo con actores lo más profesionales que se pueda y hay veces que trabajo con no-actores, gente

que no viene poniéndose en esos lugares. O sea, depende del proyecto, de la característica.

### **¿Cómo prepara a un actor para sus trabajos?**

Yo valoro mucho la inteligencia, la capacidad de reflexionar y pensar del intérprete. Entonces, comparto todos los materiales con los que estoy trabajando. Los compartimos, le hago propuestas de investigación y a partir de que ese actor se nutrió de los materiales puede pensar y reflexionar cuáles son las estrategias actorales con las que puede trabajar. Me parece que una forma de lograr que un intérprete sea solvente en el escenario, pueda representar el universo que el director está planteando, es que ese intérprete sea una persona curiosa y reciba toda la información de todos los materiales





con que está trabajando el director. Pero eso no lo hago solo con los intérpretes, también lo hago con el iluminador, con el escenógrafo, con el vestuarista. Tratar de trabajar con la mayor cantidad de materiales asociados para que el artista pueda utilizar estos mismos materiales y tener cierta afinidad.

**Queremos preguntarle una cosa que, aparentemente, es banal pero que nos interesa saber de los creadores: ¿cuándo va al teatro qué le gusta?, ¿qué tipo de espectáculo quiere ver?**

Es una buena pregunta. Voy a responder al revés: a mí me gustaría ver los espectáculos que yo hago. Hago un tipo de teatro que a mí me gustaría ver y que en Argentina no veo, por lo general. Entonces ese es el tipo de teatro que a mí me gusta ver. Debo reconocer que a mí no me gusta mucho el teatro en general. Y que en el mundo, creo que en los últimos cinco o diez años la calidad del teatro ha bajado mucho, pero por supuesto veo que hay artistas muy interesantes, que a mí me llaman mucho la atención y eso me resulta muy conmovedor. Pero no son muchos.

**¿Y cómo trabaja esa condición de periférico, pero que no es tan periférico? Tiene un trabajo muy respetado en otros países, y eso lo hace no-periférico...**

Es como una contradicción. Yo creo que esto es una de las grandes cosas que me dio El Periférico de Objetos. Nos permitió, a los creadores de El Periférico de Objetos, instalarnos en un lugar, digamos, de reconocimiento. Probablemente si no hubiésemos tenido ese reconocimiento al principio hubiese sido más difícil estar en estos lugares. Entonces, también es una cosa cómoda y doble. Por supuesto que yo podría seguir la línea del reconocimiento y quedarme en este lugar que todavía es mucho más cómodo. A mí no me interesa. Porque yo desde que empecé a trabajar produje de la misma forma. Lo que puedo decir es que si yo hubiese seguido la fórmula cómoda del reconocimiento sería mucho más reconocido y más fácil. Elijo una poética que desafía mi naturaleza y que no traiciona cual fue mi origen.

**¿Cuál es su relación con la obra y la vida de Mauricio Kartun?**



Mauricio es una muy buena persona y es un gran dramaturgo, un gran escritor de literatura dramática que como vos decías ha formado a los principales escritores de teatro. Y tiene una poética muy peculiar basada en un refinamiento en su pluma pero que no es afín a mi poética. Es una buena persona, lo respeto y lo quiero. Creo que su trabajo pedagógico, en este sentido, es muy valioso.